
David, peintre révolutionnaire : le regard allemand

FRANCE NERLICH



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/2048>

DOI : 10.4000/ahrf.2048

ISSN : 1952-403X

Éditeur :

Armand Colin, Société des études robespierristes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2005

Pagination : 23-45

ISSN : 0003-4436

Référence électronique

FRANCE NERLICH, « David, peintre révolutionnaire : le regard allemand », *Annales historiques de la Révolution française* [En ligne], 340 | avril-juin 2005, mis en ligne le 15 juin 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ahrf/2048> ; DOI : 10.4000/ahrf.2048

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

David, peintre révolutionnaire : le regard allemand

FRANCE NERLICH

- 1 Lorsque Johann Heinrich Merck (1741-1791), ami d'enfance de Goethe et secrétaire au service du Landgraf de Hesse, se rend à Paris pour assister aux événements révolutionnaires, il écrit une lettre enthousiaste au secrétaire de cabinet Schleiermacher pour lui parler de ses nouveaux amis, et en particulier de Jacques-Louis David : « Celui-ci va me proposer demain au scrutin de réception du Club des Jacobins. [...] Il n'y a pas de cœur plus noble et plus chaleureux que celui de David »¹. La ferveur avec laquelle Merck participe aux manifestations politiques de la Révolution lui fait complètement omettre d'évoquer l'œuvre artistique de son ami, œuvre qu'il ne pouvait pourtant pas ignorer. Mais sa sympathie pour David est exemplaire de celle que ressentent de nombreux Allemands venus se joindre aux mouvements de la Révolution française. Ainsi Friedrich Cotta (1758-1838), membre du club jacobin de Strasbourg², l'évoque-t-il lui aussi dans son discours pour la fête du peuple français et le désigne comme le grand orchestrateur des cérémonies qui célèbrent la grandeur et la sagesse de l'Être suprême³. Le regard que ces sympathisants allemands de la Révolution portent sur David révèle plus le charisme de l'homme et du politique que la singularité de l'artiste. Ce sont les seuls témoignages contemporains sur David qui font complètement abstraction de l'art dans leurs évocations du personnage. En revanche, toutes les autres mentions de David, qui seront consacrées à l'œuvre et l'artiste, n'occulteront jamais l'aspect « révolutionnaire ». Il s'agit en effet pour les commentateurs contemporains de David, comme pour ceux qui en débattront par la suite, d'un élément fondamental pour la définition du personnage - aussi bien de son caractère que de son œuvre.
- 2 Le terme de « révolutionnaire » connaît des fortunes différentes au gré des textes, des auteurs et des périodes historiques, mais présente une problématique permanente dans la réflexion sur David. L'image de David reste indissociablement liée à la période révolutionnaire: la distance temporelle n'équivaut pas à une disparition continue et cohérente du souvenir révolutionnaire. Les idées restent fermement ancrées et

resurgissent inopinément. Mais l'interprétation change. Il ne s'agit pas non plus d'un éloignement, donc d'une atténuation de l'importance de l'identité jacobine du peintre; au contraire, ce fait prend des tournures très contrastées, même à un siècle de distance. On n'assiste pas à un processus d'oubli et de réconciliation, mais à une préoccupation incessante avec cette question taraudante du caractère « révolutionnaire » de l'œuvre de David. On s'interroge sur les rapports « art-politique » (sans doute une expression des interrogations contemporaines), sur l'identité même de l'artiste (homme politique, homme, artiste engagé), sur la nature de l'art français et sur le rôle de la Révolution dans la constitution de l'art moderne. Ce sont ces préoccupations allemandes que nous allons tenter de retracer: enjeux philosophique, esthétique, idéologique différents de la critique française ⁴. David, érigé en mythe, dépasse en réalité les frontières de sa seule création et suscite des réactions multiples, touchant un public aux horizons d'attente et aux présupposés culturels différents. Si Goethe comprend et admire David, Schlegel lui ne peut plus le supporter dans son système de pensée romantique.

- 3 Le regard que les auteurs allemands portent sur l'artiste se distingue du regard français. Si l'importance du « révolutionnaire » occupe évidemment les esprits français, il est perçu outre-Rhin comme une manifestation fondamentalement française, résultant de la philosophie des Lumières française et correspondant à une certaine configuration psychologique typiquement française. C'est pour cette raison que David, peintre de la Révolution, va rapidement devenir dans les écrits allemands, la figure emblématique de l'art français, voire l'incarnation même du caractère français avec toutes ses implications idéologiques, philosophiques et « psychologiques ». C'est donc à partir du discours tenu sur David que se développe et se construit en Allemagne un certain discours sur l'art français dont la permanence s'observe jusque dans les premières décennies du XX^e siècle. Il ne s'agit donc pas ici de s'interroger une fois de plus sur l'œuvre révolutionnaire de David ou sur l'existence même d'un art révolutionnaire ⁵, mais bien plutôt de comprendre comment le regard allemand va assimiler cette idée de Révolution à celle de la modernité et donner à David un rôle qui dépasse son simple statut de peintre. La réception allemande de David permet de comprendre l'élaboration du discours sur l'art français en Allemagne. La Révolution joue un rôle-clé dans la construction du discours. David devient le représentant, non seulement de la France, mais des idées des Lumières, de la Révolution et de l'art moderne.
- 4 En 1833, Heinrich Heine (1797-1856) s'attelle à la rédaction de ses *Salons* et note dans ses remarques préliminaires : « Nous sommes bien assez renseignés sur l'œuvre et la fortune de David en Allemagne » ⁶. Les « invités » français durant l'Empire auraient suffisamment parlé du « grand David » pour que tout le public allemand soit au courant de sa célébrité. Plusieurs commentateurs supposent également dans leurs comptes rendus des reproductions d'après les œuvres de David, qui paraissent tout au long du premier tiers du XIX^e siècle, que les tableaux de l'artiste sont parfaitement connus de leurs lecteurs. Or qu'en est-il en réalité ? Du vivant de David peu de ses tableaux originaux sont visibles en Allemagne. L'un de ses premiers tableaux connus, son *Bélisaire* de 1781, aurait été vendu au Prince Électeur de Trèves ou à son frère, le duc Albert de Saxe-Teschen, mais se retrouve dès 1793 sur le marché de l'art français ⁷. Au moment de la chute de l'Empire, quelques-uns de ses tableaux se retrouvent en Allemagne : *Bonaparte franchissant le col Saint-Bernard* (illustration 12) est ramené en triomphe à Berlin par le maréchal Blücher qui le présente comme un trophée de guerre, avant d'en faire don au roi de Prusse, tandis que l'esquisse des *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils* (illustration 13) , que

Joséphine avait acquis pour sa collection, arrive à Munich avec la collection de son fils, Eugène de Beauharnais, contraint de s'établir en Bavière avec pour seuls titres désormais, ceux de duc de Leuchtenberg, prince d'Eichstätt⁸. En 1818, le comte Franz Erwein de Schönborn-Wiesentheid achète pour sa collection d'art contemporain *Les Adieux de Télémaque et Eucharis* (illustration 14) au peintre exilé à Bruxelles⁹. Outre ces quatre œuvres connues et pour la plupart accessibles au public, on ne trouve que quelques traces de tableaux qui auraient appartenus à des collectionneurs privés allemands¹⁰. Il apparaît donc que si l'œuvre de David était effectivement connue d'un public très large, cette connaissance devait se faire sur place à Paris ou par le biais des nombreuses gravures qui diffusèrent très vite et très largement ses toiles les plus célèbres. Ainsi trouve-t-on dans la plupart des collections d'estampes du début du XIX^e siècle les gravures d'Antoine Alexandre Morel, en particulier celle d'après le *Serment des Horaces* (gravure de 1810, illustration 15), de Raphaël Urbain Massard d'après les *Sabines* (1826), de Jean Nicolas Laugier d'après *Léonidas aux Thermopyles* (1826), *Bonaparte franchissant le Col Saint-Bernard* dans la gravure de Ghiberti et Longhi (1809) ou encore plusieurs versions du *Sacre de Napoléon*. Ce dernier est de plus reproduit en 1808 par une gravure au trait (illustration 16) dans la revue *London und Paris*, une des revues « culturelles » les plus importantes de l'époque¹¹. Elle accompagne une longue description du tableau rédigée par la correspondante allemande de la revue, Helmina von Chézy.

- 5 C'est en grande partie par le biais de ces comptes rendus et par les articles consacrés à David que le peintre jouit finalement d'une telle notoriété dans le monde artistique allemand et qu'il devient l'un des premiers artistes d'envergure internationale. C'est par ce biais également que se forge son image de plus en plus contrastée. La publicité faite autour de ses œuvres est telle qu'elle attire nombre d'artistes allemands qui deviennent un temps « élèves de David »¹². Si certains de ces peintres renient par la suite l'enseignement du maître français, à l'instar de Johann Gottlieb Schick qui n'aura de cesse, après avoir été un élève zélé de David en 1798-1799, de proclamer sa haine du style davidien et de nier son apprentissage français¹³, la plupart diffusent ses leçons au cours de leurs propres carrières de peintres et de professeurs¹⁴.
- 6 Le public allemand a donc plusieurs moyens d'apprendre à connaître les œuvres de David, mais chacune de ces voies n'aborde qu'un aspect partiel de l'œuvre de l'artiste. Pourtant, il devient l'artiste français le plus connu en Europe. Les fondements de sa réputation européenne se trouvent à Rome où il remporte son premier succès fulgurant en 1785 avec le *Serment des Horaces*. Jean-Germain Drouais, l'élève de David qui aurait pu, s'il avait vécu, mettre en danger la suprématie de son maître¹⁵, écrit à cette occasion : « Aucune parole ne peut rendre la beauté de l'ouvrage que M. David vient d'achever. Italiens, Anglais, Allemands, Russes, Suédois, que sais-je ? Toutes les nations l'envient à la France »¹⁶. Il est vrai que c'est à compter de cette date que les yeux des critiques allemands sont rivés sur ce peintre singulier, fierté de la France et rival des Italiens¹⁷. Les revues purement artistiques comme celles de Christoph Gottlieb Murr, *Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur* (1775-1789 ; puis *Neues Journal zur Litteratur und Kunstgeschichte*, 1798-1799) ou de Johann Georg Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhalts* (1779-1787 ; puis *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*, 1788-1794 ; puis *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts*, 1795-1803) n'accordent que peu de place au premier peintre français. Il faut attendre la création du *Kunstblatt* (1816-1849)¹⁸, dirigé par Ludwig Schorn, pour assister à un débat esthétique public sur l'œuvre de David. Mais on trouve de nombreux articles allemands consacrés à David dans les revues "généralistes", culturelles et politiques,

comme *Der Teutsche Merkur* (1790-1810) de Christoph Martin Wieland ou la revue mentionnée plus haut, *London und Paris* (1798-1815) éditée par F. J. Bertuch. C'est au fil des textes qui paraissent dans ces journaux, puis dans les souvenirs de voyage d'amateurs, d'érudits ou d'artistes que se construit petit à petit une image de David qui va se retrouver dans les synthèses d'histoire de l'art dès la fin du premier tiers du XIX^e siècle. Ces instantanés, souvent très personnels, vont donner lieu à une réception de l'artiste très contrastée, presque antagonique autour de deux pôles majeurs, mais empreinte de réactions souvent peu rationnelles, qui vont ériger une image quasi mythique du personnage. Au moment de la mort de l'artiste, la biographie de Louis Joseph Aimé Thomé de Gamond est immédiatement traduite en allemand et éditée chez Gottfried Basse en 1827. Depuis le *Serment des Horaces* jusqu'à la mort du peintre, les auteurs allemands n'ont cessé de commenter la vie et l'œuvre du peintre. Après sa mort, c'est l'historiographie qui prend le pas : on tente d'approcher l'artiste avec la science et l'objectivité nouvelles d'une discipline en train de naître. Or ces analyses reposent le plus souvent sur les jugements dérivés de la littérature qui précède. Le mythe de David est ainsi perpétué dans l'écriture scientifique de l'histoire de l'art.

- 7 Lorsqu'en 1786, Alois Hirt (1759-1839) fait parvenir son compte rendu du *Serment des Horaces* à la rédaction du *Teutsche Merkur*, il rapporte en détail les manifestations publiques délirantes qui saluent alors l'exposition du tableau le *Serment des Horaces* à Rome ¹⁹. C'est après cette introduction - dont la description a retenu l'attention des meilleurs spécialistes de David ²⁰ - qu'il introduit la personnalité du peintre, peu connue encore du grand public. Si Hirt se veut un commentateur objectif et froid et qu'il souhaite dépasser le conflit franco-italien sur la supériorité de David, il analyse néanmoins avec enthousiasme ce tableau qu'il juge excellent : « Tout y est clair pour la raison, l'illusion prend son départ et arrache au cœur les sentiments avec violence. Ici David n'est pas seulement peintre, il est aussi poète, connaisseur des choses humaines et philosophe ». *Mimesis* et *catharsis*, ces deux piliers de la conception classique de l'art se retrouvent donc dans l'appréciation de l'œuvre par Hirt dont les efforts d'objectivité témoignent d'un intérêt sincère pour l'œuvre d'art. C'est sur les principes de raison et d'émotion qu'il tente de bâtir son analyse de l'œuvre dont il démonte les éléments pour en comprendre le fonctionnement. Peu de critiques contemporains allemands feront après Hirt preuve d'autant de curiosité et d'intérêt face à l'œuvre de David. Mais David n'est alors pas encore le peintre de la Révolution : il est à ce stade un « produit » de l'Académie, de l'air du temps qui cherche à faire se rejoindre Antiquité et temps présent et d'un talent personnel indéniable.
- 8 Il est cependant intéressant de noter que Hirt emploie déjà pour caractériser David un terme qui va par la suite prendre une tournure toute particulière : il le qualifie en effet de peintre de l'héroïsme. Cette notion va se fortifier dans la réception de David pendant et après la Révolution, où le concept de l'héroïsme semble avoir été associé à celui du « nouvel homme » tant attendu par le siècle des Lumières et enfin rendu possible par le renouvellement radical de l'ordre social. Le juriste Gerhard von Halem (1752-1819) décrit entre autres dans un article de 1790, consacré aux événements révolutionnaires auxquels il assiste enthousiasmé, comment David est désigné pour fixer en peinture le moment historique crucial du *Serment du Jeu de Paume* ²¹. Lui-même est allé rendre visite au peintre dans son atelier et y a vu les deux grands tableaux qui ont fait sa réputation, le *Serment des Horaces* et *Brutus* : « Je trouvais dans l'artiste l'homme qui sait saisir les grandes situations, les développer dans son imagination et les représenter dans le grand style

raphaëlesque »²². Il trace de David une image de héros national qui coïncide avec sa sympathie pour la Révolution. S'il se trompe dans la chronologie des œuvres de David, ses remarques reflètent des préoccupations toujours actuelles dans le débat esthétique, en particulier sur l'expression des passions que von Halem juge particulièrement saisissante dans le tableau des *Horaces*. Ses critères de jugement sont nourris des réflexions esthétiques qui occupent les artistes et les philosophes depuis la fin du XVII^e siècle : notamment cette question qui le préoccupe particulièrement longuement de l'expression qui fait partie des questions centrales débattues par l'Académie au moins depuis 1668, depuis la conférence célèbre de Le Brun sur l'expression des passions²³, et qui continue d'avoir des échos jusqu'au XIX^e siècle (justement relancée par Cochin et repensée par Jacques-Louis David)²⁴. Il aborde également la question de l'émotion qui avait déjà frappé Alois Hirt. Von Halem regrette de devoir quitter Paris à un moment qu'il juge extrêmement passionnant : pour lui les informations transmises au public allemand au sujet de la Révolution sont largement insuffisantes puisque la plupart des auteurs ne mesureraient pas l'impact crucial de l'événement et le considéreraient comme un enfantillage français²⁵.

- 9 Les textes de Hirt et de Von Halem montrent que dans les années 1780-1790, la perception de l'œuvre de David dans les médias allemands reposait avant tout sur des critères esthétiques et sur des attentes néo-classiques - dans le sens d'un retour aux valeurs antiques dans le fond et dans la forme et de la création d'un langage nouveau correspondant à l'idée de l'homme nouveau des Lumières - que le peintre semble combler parfaitement. L'appréciation de la Révolution apparaît dans cette perspective comme une sorte d'accomplissement parallèle de ce renouveau sociétal qui s'exprime dans les œuvres de David. Si pour Hirt cette perspective n'est évidemment pas possible²⁶, son appréciation de l'œuvre est dans sa clarté analytique et ses principes caractéristique de cet esprit « classique », dernier système partagé par les nations avant la rupture romantique ; à l'aube de la Révolution, *Les pensées détachées sur la peinture* de Diderot avaient paru en 1781 à la suite d'un échange intellectuel franco-allemand avec Hagedorn (dont les *Réflexions sur la peinture* avaient paru en 1762 en version originale et en 1775 en version française), et les réflexions de du Bos, de Batteux, de Cochin, de Winckelmann et de Lessing sont encore actuelles.

10

- 11 Quelques années plus tard seulement, Karl August Böttiger (1760-1835) rapporte dans le même journal le discours de l'abbé Grégoire sur le vandalisme artistique²⁷. Si ce dernier y voit des exactions « anti-révolutionnaires » et appelle à la raison en énumérant les destructions commises au cours des dernières semaines, Böttiger s'interroge sur la sincérité du texte. Mais ce qui lui importe bien plus, c'est de contredire une opinion largement répandue en Allemagne qui considère que le vandalisme iconoclaste des Français actuels ne présenterait qu'un dommage mineur puisque l'art serait tombé très bas en France au cours des dernières décennies. Le goût frivole et léger des Français aurait depuis longtemps empêché la réalisation d'œuvres importantes et une telle crise ne saurait finalement être que salutaire puisqu'elle permettrait de faire table rase. Elle offrirait la chance unique de renouveau pour un art véritablement noble et sublime. Böttiger juge cette opinion complètement insensée : il adopte le point de vue de l'historien et estime que l'art français même de médiocre qualité devrait être préservé dans un souci de complétude historique. Si les défauts de nombre d'artistes français relèveraient de cet amour maniériste du colifichet, de l'ornement hypertrophié et du

mépris pour la vraie Antiquité, il serait ridicule et insensé d'assimiler la faute de quelques individus à toute une nation respectable, dont les connaissances et l'étude de l'Antiquité seraient notoires et admirables. Cette assimilation stupide lui semble anachronique, et il ne s'explique pas comment de telles théories peuvent être exprimées à son époque. Mais cette idée de la « table rase » et de la possibilité d'un « renouveau » de l'art va faire son chemin et s'ancrer dans l'esprit contemporain pour devenir une vérité établie. Les scrupules de Böttiger ne vont pas peser bien lourd dans la balance du jugement allemand contemporain qui va bientôt se cristalliser autour de deux pôles : celui du renouveau positif opéré par David et celui de l'artificialisation complète de l'art par David. L'idée d'un côté d'un peintre-héros capable d'exprimer la puissance de l'événement révolutionnaire en renouant avec la force de Raphaël et des Antiques va se heurter à l'idée que ce concept moderne n'est issu que de la rationalisation excessive des Lumières et qu'il est le produit artificiel d'une société déconnectée de son être profond.

- 12 Avec la condamnation à mort du roi et la Terreur, les premiers élans de sympathie allemands pour la Révolution tarissent et se transforment en franche hostilité. Rares sont en effet ceux qui comme Cotta demeurent fidèles aux principes premiers de la Révolution : l'intérêt intellectuel qu'une grande partie de l'intelligentsia allemande avait manifesté à l'égard des possibilités de transformation sociale basculent en un effarement généralisé, rejetant totalement les tentatives de réforme métamorphosées en bain de sang. La Révolution devient dès lors un chapitre d'horreur de l'histoire. L'engagement de David pour la Révolution et aux côtés de Robespierre va radicalement accentuer les prémisses du discours sur son œuvre. Le caractère nouveau de ses œuvres va être interprété comme correspondant au mouvement révolutionnaire, mais l'interprétation de cette tendance va désormais osciller entre les pôles positifs et négatifs. Bête sanguinaire, monstre régicide pour les uns, il reste l'artiste révolutionnaire ayant engendré l'art moderne pour les autres. Ainsi Johann Domenico Fiorillo (1748-1821) souligne-t-il l'opportunisme politique de « l'ami de Robespierre »²⁸, tandis que Carl Ludwig Fernow (1763-1808) le qualifie de fondateur de la peinture moderne²⁹. Ceux qui parviennent à distinguer l'homme politique de l'artiste sont rares : le prélat du chapitre de la cathédrale de Hambourg, Friedrich Johann Lorenz Meyer (1760-1844), dit « Domherr » Meyer, fait partie de ces auteurs pour qui l'admiration pour l'artiste primera sur le rejet de l'homme politique, mais qui tenteront d'ériger en principe l'incompatibilité fondamentale entre art et politique. Député de Lübeck et de Hambourg en 1796 au sein du Directoire et en 1801 auprès du Grand Consul, il séjourne à Paris qu'il connaît depuis le début des années 1780. Il est considéré en Allemagne comme un grand écrivain surtout en matière de l'histoire des mœurs et de la civilisation et de l'histoire de l'art³⁰. Il publie en effet ses observations et ses souvenirs de voyage dès le début des années 1790³¹. Dans le deuxième volume de ses *Fragmente aus Paris* de 1798, Meyer consacre un chapitre entier à David, dont il a absolument cherché à faire connaissance³². Mais il précise : « Je cherchais à faire la connaissance de David, le plus grand peintre d'histoire de notre époque, et non celle de l'enthousiaste politique excentrique d'avant, partisan de Robespierre ». Il décrit le plaisir presque honteux de s'être plusieurs fois rendu, contre l'avis de sages aristocrates, « sans goût artistique aucun », dans l'atelier merveilleux de celui que ces derniers appelaient « monstre hideux, grosse joue »³³ (en français dans le texte) et qui s'offusquaient s'il leur apprenait qu'il était allé chez David³⁴. Or pour Meyer, il est indispensable de faire la distinction entre celui qui a sauvé l'art français en revenant à l'étude de l'Antiquité et de la belle nature, et le fanatique révolutionnaire. Il souligne la séparation radicale qui doit être faite entre la politique et l'art : quand il énumère les

qualités qui font la grandeur d'un artiste - « élan sublime des idées », « grandeur de l'invention », « noble simplicité de la composition », « vérité de l'expression », « exactitude du dessin », « beauté des formes » - il dit les retrouver dans les tableaux les plus accomplis de David, mais certainement pas dans le portrait de Marat ou les autres tableaux révolutionnaires ³⁵ (qu'il n'a pourtant pas vus !), bien que ceux-ci présentassent sans doute de grands mérites artistiques ³⁶. Meyer raconte que David lui aurait lui-même déconseillé de partir à la recherche de ces portraits des martyrs de la Révolution, et qu'il aurait préféré qu'il regarde le *Serment des Horaces* et le *Brutus*, conçus en des circonstances plus tranquilles ³⁷. L'incompatibilité entre art et politique devient le maître-mot de son évocation de l'artiste dont il trace un portrait bienveillant : il souligne en effet l'amabilité et la générosité avec laquelle David l'aurait reçu ³⁸. Mais il rapporte qu'au cours de leurs conversations, il aurait plusieurs fois répété au peintre qu'il était venu voir l'artiste et non le député de la Convention, lorsque David commençait à glisser vers un discours politique. Pour Meyer, l'artiste n'a à aucun moment le droit de se préoccuper de politique, ce ne serait ni son rôle, ni sa place ; et David d'autant moins qu'il risquerait, à cause de son esprit si « brûlant », sa fougue et son imagination, d'y perdre la tête (au sens propre comme au sens figuré), à force de prendre part aux luttes des passions d'un gouvernement révolutionnaire ³⁹. C'est Robespierre, cette « larve hypocrite » (« diese Heuchlerlarve »), qui aurait trompé et séduit David, et celui-ci au plus profond de son enthousiasme aurait sombré dans des projets colossaux grotesques ⁴⁰. Mais il faudrait juger avec indulgence ce moment d'égarement et de délire de David, où jamais il n'aurait agi de manière égoïste et intéressée, ou en jaloux iconoclaste ⁴¹. À présent l'atelier de David serait le plus brillant et le plus bel atelier d'artiste qui soit : les murs polis de plâtre marbré seraient ornés de décorations antiques, de bas-reliefs et de bustes, des moulages de statues grecques seraient placés dans un désordre habilement agencé et les deux grands tableaux d'histoire, le *Serment des Horaces* et le *Brutus* seraient placés face à face ⁴². Meyer fait de ce dernier une véritable description-narration, lui rendant toute sa densité poétique dans un éloge enthousiaste ⁴³. Il le compare au groupe du *Laocoon*, pour la densité et la tension des émotions et la forme expressive et psychologiquement délicate. La référence au *Laocoon* et les termes de « noble simplicité » (« edle Simplicität »), que Meyer emploie à propos du *Bélisaire*, montrent entre autres à quel point l'esthétique de Winckelmann perdure encore dans le langage critique allemand. Quelques années plus tard, en 1803, son acception de l'art classique, qui se trouvait comblée par les deux tableaux magistraux de David, se heurte à un classicisme d'un genre « nouveau » dans les *Sabines* ⁴⁴. Même s'il en reconnaît les mérites, il n'apprécie pas le caractère fragmentaire de l'œuvre, son manque d'unité et l'absence d'harmonie. Si le style de David a effectivement changé, la sensibilité et le langage de Meyer également : en témoigne en particulier la description du portrait de *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* qu'il transforme sur un mode quasi lyrique en un véritable chef-d'œuvre romantique, plus proche de Caspar David Friedrich que de Raphaël ⁴⁵. David apparaît dans ce texte de 1803 comme un génie décalé par rapport à son temps, presque un « illuminé », dont l'esprit voguerait ailleurs, quelque part dans l'Antiquité, cette nébuleuse source de mythes et de héros idéaux ⁴⁶. L'assimilation des thèmes antiques et de la pensée révolutionnaire sur une trame rationaliste semble ici complètement obsolète. L'Antiquité rime en effet plutôt avec Ossian ou la mythologie runique, et à la lecture de Meyer, on imagine tout à fait David déambulant dans le *Songe d'Ossian* de Girodet. Il évoque encore le tableau que David serait en train de concevoir, *Léonidas aux Thermopyles*, dont le moment choisi paraît sublime à Meyer : « le sacrifice tranquille, la volonté ferme, l'enthousiasme sacré insufflé

par l'amour profond de la patrie »⁴⁷. Le choix des mots, la répétition à maintes reprises de « Vaterland », et la mise en exergue de ce sacrifice sublime, donne au tableau une toute autre réalité et une toute nouvelle dimension. Car même si le fond demeure le même, les interprétations politiques classiques sont reléguées à présent par l'intention allemande, qui en fait un hymne romantique exacerbant le sentiment national.

- 13 La description de David par les auteurs allemands autour de 1800 commence en effet à être marquée par une nouvelle tonalité critique, un glissement progressif vers des principes esthétiques différents et une appréciation plus radicale de la Révolution française. Le musicologue Johann Friedrich Reichardt (1715-1814) évoque la figure du peintre dans ses fameuses *Lettres à l'élégance assassine*⁴⁸. Pour lui, le portrait de *Bonaparte franchissant le Grand Saint-Bernard* n'est qu'une grande caricature, un pied-de-nez grandiose de David à l'intention de l'Empereur⁴⁹, dans laquelle se serait exprimé le « double langage » de David, qu'il décrit comme quelqu'un de peu sociable⁵⁰. Il va même au-delà en évoquant, tout en critiquant la crédulité du public, une rumeur selon laquelle le peintre aurait assassiné le véritable auteur du *Serment des Horaces* pour s'en prétendre le maître. Alors que l'analyse de l'œuvre de David est plutôt positive, l'image qu'il donne de l'artiste est finalement ambivalente : mêlant rumeurs et impressions personnelles, il contribue à donner de David une image trouble d'un personnage sombre et énigmatique, perpétuant paradoxalement⁵¹ l'idée du Jacobin sanguinaire qui commence à se cristalliser dans certains textes. Ainsi l'attitude de Johann Gottfried Seume (1763-1810), le fameux « promeneur » allemand qui traversa l'Europe à pied⁵², est-elle symptomatique des réticences ressenties à l'encontre du peintre célèbre. Alors qu'il souhaite dans un premier temps faire sa connaissance, Seume est vite refroidi par ce qu'on lui raconte sur le peintre : « Je ne le vis qu'une fois dans son petit jardin du Louvre, et son apparence ne m'invita pas à me rapprocher. J'en fus désolé, car je trouve en cet homme beaucoup de choses qui m'auraient attirées. Mais la première chose que j'exige d'un homme, que je dois souhaiter voir, c'est une moralité pure ». Comme Seume semble évoluer dans le milieu des intellectuels et artistes allemands installés à Paris, c'est sans doute ceux-là qu'il faut comprendre dans ce « on » très vague. Or, au moment où Seume séjourne à Paris, les frères Schlegel y résident, s'entourant de tout un cercle de personnalités brillantes, auquel appartiennent entre autres Helmina von Chézy, Johann Baptist Bertram, Gottfried Hagemann et Johann Friedrich Reichardt... Bien que l'approche de ces différents auteurs reflète leurs opinions singulières, la tonalité de leurs textes semble s'orienter d'après de nouveaux principes directement liés à ceux que les Schlegel exposent dans l'éphémère revue *Europa*, publiée dans un premier temps depuis Paris⁵³. Ce que Seume écrit donc dans ses souvenirs de promenade reflète le jugement de valeur qui a cours dans le milieu savant allemand à Paris. Son interprétation du *Brutus* va dans ce sens : il y voit une tragédie grecque (!) dans son expression la plus pure. Hymne de la douleur et du deuil dans ces groupes pathétiques et beaux, mais pas d'interprétation politique ou vertueuse⁵⁴. C'est du sentiment pur ! De même, son opinion sur le mode d'exposition des *Sabines* rejoint celle de tous ses contemporains allemands : il trouve en effet déshonorant pour le peintre et pour la nation que David fasse payer la visite⁵⁵. Il désapprouve le mercantilisme français dont le système de l'exposition des *Sabines* fait preuve, l'argent avilissant l'art : cette critique touche deux points essentiels, d'une part, l'émergence d'une conception romantique de l'art, issue des idées du *Sturm und Drang*, selon laquelle l'art aurait un statut sacré, matériellement indépendant, tourné vers la seule intériorité subjective et, d'autre part, la généralisation d'une caractérisation nationale des Français.

- 14 Pour Hans Veit Schnorr von Carolsfeld (1764-1841), David devient le mètre-étalon qui sert à qualifier ou plutôt à disqualifier les peintres français contemporains. Dans ses *Lettres* qui paraissent dans le *Neuer deutscher Merkur* en décembre 1802 ⁵⁶, il évoque avec ironie le « citoyen David » - le seul à être affublé d'une telle dénomination - et se sert de l'épithète « davidien » pour critiquer le style ou la pensée d'un tableau. Schnorr prononce ainsi des jugements sans appel comme « coloris selon le système davidien et donc peu valable » ⁵⁷. Il s'attache aussi dans la suite de sa correspondance à démonter le mythe « David » qui s'est entre temps diffusé dans toute l'Europe, faisant rayonner la réputation du peintre dans toutes les académies allemandes : Schnorr retrace donc longuement et exactement l'impatience qu'il avait ressentie, avant de se rendre à Paris, de voir les fameux tableaux du peintre, connus et admirés jusque dans les régions de Saxe, afin de pouvoir démontrer à quel point ses attentes avaient été déçues ⁵⁸. Sémantique, typographie, tous les éléments sont bons pour rendre sensible cette désillusion, cette déception, mais aussi cette libération par rapport à un modèle qui finalement n'en est pas un. David est descendu de son piédestal et soumis à une critique rigoureuse : Schnorr ne comprend pas ce peintre qu'il juge mécanique, froid, servile imitateur de l'antique. Il commence à mettre en place le répertoire sémantique que les auteurs allemands vont répéter à l'envi dans les textes qu'ils vont désormais consacrer à David, puis plus généralement à l'art français. Pour Schnorr, il existe en effet deux catégories d'artistes : le génie créateur et le peintre fondé sur la raison. Il défend évidemment la prééminence du premier, tandis que David incarne à ses yeux l'archétype du second, artisan doué, mais sans génie. Selon lui, David ne saurait ni montrer, ni toucher l'âme.
- 15 Carl Ludwig Fernow, qui considère pourtant David comme l'initiateur de l'art moderne, confirme cette conception de l'artiste dans un ouvrage consacré à l'Italie en 1802 ⁵⁹. En fait, la nouvelle « manière » de David, qui dominerait le monde international des arts depuis une dizaine d'années, est issue, selon Fernow, du retour à l'Antiquité et à la nature, mais aussi du théâtre français ⁶⁰. Le théâtre comme élément de formation ou d'inspiration apparaît ici pour la première fois comme explication du choix des sujets, de l'ordonnance et de la position des figures ⁶¹. C'est ici que la critique et le paradoxe du système davidien se manifestent : contrairement à Raphaël, David ne prendrait pas la nature comme point de départ, mais les gesticulations grotesques et exagérées des comédiens français. Si la question du théâtre est devenue une des problématiques privilégiées de la recherche récente, elle reflète une discussion tout autre au moment où Fernow les aborde : la théâtralité sert alors à définir un caractère spécifique de la peinture, soit celui d'être apprêté et artificiel, tourné vers l'extérieur, uniquement concentré sur les moyens techniques qui permettent de faire naître l'émotion chez le spectateur ⁶². L'attitude quasi « mécanique » et technique de l'artiste français visant uniquement l'effet contredirait l'harmonie entre naturel et pittoresque telle qu'on la trouverait chez Raphaël. La description d'une situation n'exigerait pas en peinture la dramatisation indispensable à la poésie, dont l'objet serait précisément l'action tragique. On assiste ici à une déviation du discours classique nourri des lectures de Winckelmann, qui au lieu de voir en David la réalisation suprême de ses principes, commence à les interpréter dans un sens tout à fait contraire, en s'appuyant sur des arguments plus idéologiques et psychologiques que véritablement esthétiques ⁶³.
- 16 En réalité, le discours « classique » est en train de connaître une réinterprétation romantique qui ne va plus concevoir David comme un héros de la peinture éclairée, mais comme l'antithèse la plus radicale de l'art véritable. L'artificialité dérivée de la théâtralité

intrinsèque de la peinture davidienne devient la source intarissable d'arguments pour stigmatiser les défauts de sa voie artistique. Ainsi son retour vers l'antique ne serait que servile imitation de la statuaire, tandis que son intérêt pour la nature ne se vérifierait que dans les extrémités des membres apposés aux statues de plâtre ⁶⁴. Cette combinaison « contre-nature » d'éléments divers prouve selon Fernow une incompréhension fondamentale de l'esprit et des canons antiques, un déséquilibre profond entre général et particulier, témoignant de l'incapacité de l'école française à opérer l'assimilation et la « digestion » des différents éléments. Seul le « vrai génie artistique » saurait faire fusionner les sources dans son imaginaire ⁶⁵. On retrouve ici donc une conclusion dont la fortune sera assurée par la descendance critique romantique: la dichotomie entre le « vrai génie artistique » (« ächtes Kunstgenie ») et le « talent artistique mécanique » (« mechanische Kunsttalent ») sert de caractérisation pour la différence entre l'art allemand et l'art français. On ne trouverait pas dans ce dernier d'esprit de synthèse et il se révélerait donc purement mécanique, puisqu'il ne procéderait pas d'une réflexion de l'imagination (« Einbildungskraft »). L'article « Art » de la *Deutsche Taschen-Encyklopädie* (*Encyclopédie de poche*) de 1816 explique qu'une œuvre relevant de l'art « mécanique » ne vise que la satisfaction de besoins terrestres, et n'est que le résultat d'une adresse technique obtenue par l'exercice et l'expérience, plutôt que par l'imagination et l'âme. On comprend donc comment Fernow commence à bâtir, à partir de sa critique de David, les fondements d'un système de pensée qui va petit à petit englober toute la production artistique française.

- 17 Tandis que Johann David Passavant (1787-1861) ressentit l'esprit de Winckelmann tout au long de son apprentissage dans l'atelier de David ⁶⁶, il est intéressant de noter l'incompréhension totale qui se fait dès le début du XIX^e siècle entre David et une très grande partie du public savant allemand. Antoine Schnapper le rappelle à plusieurs reprises en se fondant sur les déclarations de David lui-même : le peintre combat toute sa vie durant le « mécanisme » stérile de la peinture et lutte pour une libération des énergies créatrices ⁶⁷. Son conflit avec l'institution de l'Académie est souvent relaté comme un reflet de son orgueil démesuré et de son égocentrisme exacerbé, alors que comme le souligne Schnapper, il s'agit d'un problème fondamental de son art : David « appartient, comme Raphaël, à la famille de ceux pour qui l'art est affaire d'invention et pour qui l'exécution importe moins : la peinture n'est pas un « métier » comme la cordonnerie, expliquait-il à ses élèves [...] ; c'est ce dédain des trucs et des conventions du métier qui a toujours déplu à une partie de la critique et enchanté un Gorsas, qui y voyait la marque d'un esprit vraiment libre, avant la Révolution » ⁶⁸.
- 18 Les auteurs allemands ne sont pas nombreux à être frappés par cette évidence. L'un d'entre eux, le plus fameux, l'a compris sans jamais développer le propos : Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) a en effet l'intention de rédiger un essai sur David pour les *Propylées* sous le titre « La nouvelle énergie sous David » ⁶⁹. Mais même son fidèle acolyte, Johannes Heinrich Meyer (1759-1832), pour lequel l'art français moderne se résume à David, ne conçoit pas l'école française comme une école d'art authentique : elle est même selon lui fondamentalement fautive puisqu'elle repose sur une culture d'un autre temps et d'une autre nationalité ⁷⁰. Le retour aux « valeurs » antiques, tels que pouvaient le comprendre les lecteurs de Rousseau, de Diderot ou de Voltaire, dans son sens le plus philosophique, est compris ici comme le recours à un déguisement sans fondement idéal. Pour Novalis, l'idée de l'antique serait une invention moderne et donc *per se* fautive. Ces canons esthétiques ne correspondraient ni à une généalogie authentique, ni à un

développement naturel de l'art : ainsi Friedrich Schlegel (1772-1834) s'attache-t-il à démontrer systématiquement l'antagonisme entre l'art allemand et l'art français. Pour lui, David est issu de la Révolution et de l'identification absurde de la France contemporaine avec la Rome républicaine. Alors que Schlegel prône un retour aux racines mêmes de ce qu'il pense être la culture « germanique » notamment, par l'exaltation de la foi religieuse, il se déchaîne contre le rationalisme et l'athéisme républicain de l'art de David ⁷¹. L'artificialité de la récupération de l'Antiquité par David et par les artistes français est stigmatisée comme exemplaire de l'esprit français ⁷². Le modèle antique véritable n'aurait pas été connu du sentiment national français. La passion pour l'Antiquité se serait donc tournée vers la Rome républicaine, dont les héros - idolâtrés - auraient alors peuplé le théâtre, et aurait inspiré à l'art une Antiquité théâtrale, exagérée, tragique, « sursaut téméraire et mortel », plus bizarre encore que l'égyptomanie sous Hadrien. Cet art ne serait pas seulement éloigné du modèle de référence, mais aussi du présent historique, culturel et social, des hommes et de l'Art. L'athéisme invoqué dans ces créations (et dans l'esprit de la Révolution) ne répondrait selon Schlegel à aucune réalité historique. Double éloignement et tendance fondamentalement fausse, voilà selon Schlegel les caractéristiques de l'école dont David est le maître. Son influence européenne correspondrait à un certain état moral de l'Europe, trop troublé encore pour pouvoir concevoir le sentiment de la Beauté qui se trouverait dans « la réflexion de la pensée sur elle-même » ⁷³. Dans sa critique du *Sternbald* de Tieck, Schlegel fait l'éloge de « l'esprit romantique [qui] semble pour notre agrément réfléchir sur lui-même sa propre fantaisie » ⁷⁴.

- 19 Il n'est guère étonnant que ce concept de l'introversion de la pensée créatrice ait pensé trouver son contraire en un David accusé de théâtralité (extériorisation de l'émotion), de projection pseudo-antique (non-équivalente à la subjectivité de l'artiste), de rationalisme, de « formalisme », de « mécanisme » de ses compositions. Mais si les termes du discours critique s'attaquent essentiellement au caractère mécanique de l'art de David, il apparaît clairement que c'est le discours véhiculé par les œuvres de David qui est visé par la critique romantique ⁷⁵. La tendance mystique de la pensée de Schlegel engendre une apologie du mystère, du non-communicable, de l'illogisme. L'art doit selon lui permettre une connaissance par d'autres moyens que la raison ⁷⁶. L'esthétique du *Witz* ⁷⁷ et de l'incompréhensibilité rendent finalement inévitable l'incompatibilité entre l'art romantique et l'art néo-classique ⁷⁸. L'affirmation de Schlegel dans un article de l'*Atheneum* : « L'essence du sentiment poétique réside peut-être dans la faculté de s'affecter uniquement à partir de soi-même » confirme la subjectivisation et le repli total de l'art sur l'art ⁷⁹. L'extériorisation de l'art dans le sens romantique, c'est un art qui s'occupe de choses extérieures à l'art, comme l'histoire par exemple. L'art « engagé » de David se trouve donc en opposition fondamentale à ce principe de détachement absolu et alimente les prises de position véhémentes contre les relations entre art et politique.
- 20 Un article de Ludwig Schorn (1793-1842) paru dans le *Kunstblatt* en 1820 montre à quel point la question demeure vive dans le débat public : commentant les *Lettres à David : sur le Salon de 1819, par quelques élèves de son école* ⁸⁰, Schorn s'emporte avec chaleur contre le « poison destructeur de la partisanerie politique » qui pénétrerait le cœur des artistes et conduirait à la mort de l'amour véritable de l'art ⁸¹. Le seul nom de David serait programme : « C'est David qui [...] acheva la fondation d'une nouvelle école d'art en France et c'est par l'association, dans un style plus sévère que véritablement grave, de l'imitation de l'Antiquité à l'effet théâtral dans la peinture, par la pompe héroïque de ses

tableaux, et aussi parce qu'il peignit des scènes républicaines des Romains pour la République et les actions glorieuses de l'Empereur pour l'Empire, qu'il devint le héros de l'art français ». Si Schorn est prêt à accepter les principes esthétiques de David, il constate avec effroi qu'ils sont indissociables de l'aura politique du peintre : « C'est le nom politique du maître qu'ils honorent, pas David - le restaurateur de la peinture française, le plus grand peintre de notre temps comme ils l'appellent pourtant souvent, mais bien plutôt David, l'ami de Robespierre, le peintre de Napoléon. Republicanisme, Despotisme, peu leur importe, du moment qu'il porte leurs couleurs. Liberté ! Ah, elle a disparu avec David ! »

- 21 Pour Schorn, l'implication politique de l'art initiée par David est contraire à l'essence même de l'art et ne conduit qu'à un dangereux pervertissement de sa nature. Cette question est débattue à maintes reprises dans les pages du *Kunstblatt* jusqu'à la fin des années 1820. Pierre Alexandre Coupin, correspondant à Paris du *Kunstblatt* et auteur de l'*Essai sur J.-L. David* qui paraît en 1827, apporte sa voix française au débat notamment dans une série d'articles nécrologiques⁸². Tandis que le correspondant allemand, « L. M. », ose remettre en question le titre de restaurateur des arts généralement attribué à David, estimant que ce dernier ne parlerait de l'antiquité qu'avec Winckelmann et un compas, Coupin souligne avec ferveur la satisfaction « intellectuelle » procurée par les œuvres de David⁸³.
- 22 La réaction de Schorn ne se fait pas attendre : même s'il loue le respect témoigné par les critiques français à l'égard de leur « patrimoine national », il veut compléter le portrait dressé par Coupin en esquissant l'évolution de David et de la peinture d'histoire française en général. En réalité, Schorn procède à une critique fondamentale du système davidien, fustigeant l'immoralité des sujets représentés par l'artiste, son goût pour le sanguinaire et le macabre heurtant la sensibilité allemande et enfin son enthousiasme politique qui révélerait en fin de compte le caractère factice de son « art ». Toujours tourné vers les événements extérieurs, son art n'aurait jamais été touché par la grâce : pour preuve, Schorn avance la décadence de l'œuvre de David au cours de son exil bruxellois. Mais les voix se multiplient au sein du journal et « L. M. » estime qu'il faudrait savoir distinguer entre le premier peintre de la nation et le jacobin sanguinaire, tandis que Coupin s'avance même jusqu'à une apologie de David - homme politique dont seul l'opportunisme serait regrettable. Au contraire, Carl Buchner impute une vraie responsabilité à David dans les exactions sanglantes de la Terreur, puisque selon lui le peintre aurait largement influencé les événements avec son pinceau et aurait même par le « déchaînement d'un orage sur le château royal » donné une impulsion allégorique aux événements⁸⁴. Six ans plus tard seulement, la nouvelle école de peinture d'histoire autour de Paul Delaroche et d'Horace Vernet impose des regards rétrospectifs. Édouard Collot a une formule qui saisit finalement bien la singularité de David : « Delaroche n'est pas un peintre d'histoire comme David, qui représente par son Brutus qui condamne ses fils à la mort, par le Serment des Horaces, par la mort de Marat l'idée de la République, une idée sublime de l'esprit humain ». Collot renoue, malgré toute son aversion pour les Lumières, avec l'admiration des premiers auteurs allemands qui voyaient en David le héraut de l'art nouveau pour l'homme nouveau.
- 23 Si Athanase de Raczynski (1788-1874) reconnaît les mérites de David, il ne peut s'empêcher d'exprimer des regrets : « si, au lieu de brûler de l'encens sur les autels du paganisme et de la révolution, il avait élevé son âme aux inspirations chrétiennes, s'il avait été donné à ce cœur de connaître la charité, la piété et le calme religieux, il eût sans

doute atteint le sublime de l'art »⁸⁵. Pour le diplomate réactionnaire, David s'est trompé de bord, mais a indiqué une voie prometteuse. Après 1830, l'interprétation de la Révolution va connaître des développements de plus en plus positifs dans les textes allemands, notamment dans les articles d'encyclopédie consacrés à la France, à l'art français et plus précisément à la Révolution française. Ainsi trouve-t-on communément l'idée que David avait préparé le terrain révolutionnaire dans son *Serment des Horaces* et son *Brutus* et que la Révolution aurait introduit une nouvelle ère en enflammant les esprits et l'imagination des artistes. La *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie* de 1851-1855 considère - après 1848 - que la « révolution » est l'élément de fonctionnement de l'évolution artistique française⁸⁶. En 1867 enfin, Julius Meyer consacre un chapitre essentiel à David dans son ouvrage magistral, *Geschichte der Französischen Malerei seit 1789 zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur* (Histoire de la peinture française depuis 1789 dans son rapport à la vie politique, aux mœurs et à la littérature) : pour lui David est en rupture totale avec ce qui le précède ; il aurait évacué avec toute l'histoire de l'art, comme la Révolution aurait évacué toute l'histoire pour se poser sur les fondations abstraites des Droits de l'Homme. En rompant avec la manière et le système de leur siècle, David et la Révolution auraient radicalement congédié les temps anciens, conciliant leurs idéaux et identifiant les mêmes ennemis : le Moyen Âge et l'empire du mythe chrétien.

- 24 Le cas de Jacques-Louis David est extraordinairement significatif. Aucun autre peintre français ne se mêle à la vie politique avec autant d'engagement que lui et aucun autre artiste n'est autant perçu comme un véritable *Homo politicus*. L'association de cette facette majeure de sa personnalité pose problème aux auteurs allemands qui veulent parler de l'artiste. Il devient aux yeux des critiques allemands le représentant public de la France révolutionnaire, de la nouvelle France, d'une France moderne, d'une France inquiétante. Le discours qui se tisse autour de son œuvre ne parvient pratiquement jamais à faire abstraction de son action politique, envisageant son œuvre sous cet angle déformant, mêlant à différents degrés des convictions esthétiques, idéologiques et politiques plurielles. Ainsi peut-on voir l'opinion sur David et son art évoluer au gré des mouvements et influences idéologiques allemands, tantôt enthousiaste et favorable, tantôt agressivement négative. La force politique de David est vivement ressentie en Allemagne, de même que l'opportunisme carriériste d'un homme qui n'a jamais voulu céder sa place auprès du pouvoir. Et même lorsqu'il est contraint à l'exil, il porte le poids de son « choix » régicide. De son exubérance rococo à l'idéalisme grec en passant par la vertu romaine, il incarne particulièrement bien la France aux yeux de certains Allemands qui y décèlent le vrai visage d'une nation sans âme.

NOTES

1. Johann HEINRICH MERCK, *Brief an den Geh. Kabinettssekretär Schleiermacher in Darmstadt, Paris, den 23. Januar 1791*, cité dans: Claus TRÄGER, *Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Literatur*, Leipzig, 1975, p.888.

2. Friedrich Cotta, frère du célèbre éditeur, est juriste et enseignant à l'école de l'élite, la Karlschule, ainsi que journaliste avant de rejoindre la France en 1791. Il est membre du club de Strasbourg, puis président du club des Jacobins de Mayence. Condamné à quelques mois de prison en 1794, il émigre en France et y demeure jusqu'en 1810 en tant que fonctionnaire de justice français.
3. Friedrich COTTA, *Rede für das Fest des Frankenvolks und zum Andenken der Räumung seines Gebietes*, Strasbourg, 1794, reproduit dans TRÄGER, 1975, p. 537.
4. Pour la réception de David en France, voir René VERBRAEKEN, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris, 1973; Neil MCWILLIAM, « Les David du XIX^e siècle », dans *David contre David*, Actes du colloque, Paris, Régis Michel, 1993, pp. 1117-1135.
5. Les ouvrages sur la question sont très nombreux. Cf. les publications de Philippe BORDES, parmi lesquelles: *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David: le peintre, son milieu et son temps, de 1789 à 1792*, Paris, 1983; *Aux armes et aux arts! Les Arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1989. Voir aussi David LLOYD DOWD, *Pageant-Master of the Republic. Jacques-Louis David and the French Revolution*, University of Nebraska Studies, June 1948, New Series n° 3. Cet ouvrage recense le premier les sources bibliographiques sur David et esquisse une histoire de la réception. Mais cette perspective reste centrée essentiellement sur la France (avec quelques excursions dans la littérature anglophone).
6. Heinrich HEINE, «Französische Maler», dans *Sämtliche Schriften*, Carl Hanser Verlag, München, 1971, t. III, p. 76.
7. Cf. Antoine SCHNAPPER, Arlette SÉRULLAZ, *Jacques-Louis David, 1748-1825*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1989, p. 130. Le tableau se trouve actuellement au Musée des Beaux-Arts de Lille.
8. Cf. France NERLICH, *La réception de la peinture française en Allemagne de 1815 à 1870*, thèse de doctorat, sous la direction de Barthélemy Jobert et Thomas Gaehtgens, Paris IV-Sorbonne/Freie Universität Berlin, 2004.
9. Cf. NERLICH, 2004; Helmut ENGELHART, «The early history of Jacques-Louis Davids *The farewell of Telemachus and Eucharis*», dans *J. Paul Getty Museum Journal*, 1996, v. 24, pp. 21-43; Dorothy JOHNSON, *Jacques-Louis David. The Farewell of Telemachus and Eucharis*, The J. Paul Getty Museum, 1997.
10. Nos recherches nous ont permis de localiser trois autres tableaux de David en Allemagne jusqu'en 1870: un portrait de *Bonaparte, premier consul* (1799) dans la collection Naumann de Berlin, *Alexandre le Grand entrant victorieux dans une ville conquise* dans la collection Hollandt de Braunschweig et *Périclès pleurant son fils Paralos* qui se trouve d'abord dans une collection privée de Düsseldorf, avant d'être acquis par le Kunstverein de Cologne qui en fait don en 1868 au Musée Wallraf-Richartz de Cologne. Nous n'excluons pas la présence d'autres œuvres de David sur le territoire de la Confédération germanique jusqu'à cette date, mais le fait qu'elles ne soient pas apparues dans la documentation accumulée au cours de nos recherches semble indiquer qu'elles ne jouèrent aucun rôle dans la vie publique artistique.
11. Helmina von CHÉZY, «Davids Gemälde der kaiserlichen Krönung», dans *London und Paris*, 1808, 21. Bd., pp. 54-62.
12. Cf. Wolfgang BECKER, *Paris und die deutsche Malerei 1750-1840*, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 10, Prestel-Verlag, München, 1971.
13. Cf. Karl SIMON, *Gottlieb Schick*, Leipzig, 1914, p. 37.

- 14.Cf. entre autres à propos de Peter Krafft, directeur de la Galerie impériale de Vienne: *Deutsches Kunstblatt* 1857, n° 1, 5.
- 15.Cf. *Miscellanen artistischen Inhalts*, XXV, 1784; *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber oder Fortsetzung der Miscellanen artistischen Inhalts*, n° VI.
- 16.Cf. MIEL, *Notice sur Jean-Germain Drouais*, Paris, 1837, 8.
- 17.Cf. entre autres Alois HIRT, «Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler», dans *Der Teutsche Merkur*, 1786, 1. Vierteljahresschrift, pp. 169-186.
- 18.Cette revue domine le paysage artistique jusqu'à la mort de Schorn.
- 19.Alois HIRT, *op. cit.*
- 20.Antoine Schnapper se réfère à plusieurs reprises à cet article qu'il attribue à Wilhelm Tischbein dans le catalogue *Jacques-Louis David, 1748-1825*, 1989, notamment aux pages 166-167. Il s'appuie sur la traduction anglaise du texte dans E. G. HOLT, *The Triumph of Art for the Public 1785-1848. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, 1979 (rééd. 1983), pp. 16-24.
- 21.G. A. von HALEM, J. F. CORDES, K. E. OELSNER, «Schreiben aus Paris an den Herausgeber des Teutschen Merkurs», dans *Der neue Teutsche Merkur*, 1790, 3. Bd, pp. 381-410.
- 22.*Ibid.*, p. 386.
- 23.Voir l'édition établie par Alain MÉROT, *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle*, 1996, pp. 145-162.
- 24.Cf. Thomas KIRCHNER, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz, 1991.
- 25.Von Halem propose K. E. Oelsner comme correspondant régulier pour le *Neue Teutsche Merkur*. Il lui semble le plus à même d'écrire ces notes en tant que correspondant politique, puisqu'il est activement impliqué dans les actions révolutionnaires. Oelsner envoie quelques fragments d'un journal «intime» politique, qui sont publiés à la suite de l'article de Von Halem. Wieland commente cette publication par une note dans laquelle il exprime son accord de principe, mais il exige plus d'objectivité dans les rapports du révolutionnaire Oelsner et souligne plus loin que les Allemands ne sont pas des esclaves - comme le prétend Oelsner - mais des citoyens très libres dans une Allemagne qui est elle-même un pays libre depuis longtemps. *Ibid.* p. 395.
- 26.L'appropriation *a posteriori* du *Serment des Horaces* et de *Brutus* au discours révolutionnaire se fait cependant très vite après 1789. Alors que pour le public de 1785, le tableau représente un événement artistique hors du commun, révolutionnaire dans un sens purement esthétique (et encore...), il est compris dès 1790 comme une prémonition voire une préparation de la révolution politique. La question de savoir si David a réellement créé une œuvre "révolutionnaire" est devenue par la suite un leitmotiv de la recherche.
- 27.K. A. BÖTTIGER, «Zustand der Künste und Wissenschaften in Frankreich unter Robespierres Regierung», dans *Der Neue Teutsche Merkur*, 1795, Januar, pp. 77-102.
- 28.Johann Domenico FIORILLO, *Geschichte der zeichnenden Künste - von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, Göttingen, 1805, p. 462.
- 29.Carl Ludwig FERNOW, *Römische Studien*, t. I, Zurich, 1806-1808, 1.
- 30.*Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 10e édition, 1851-55, t. 10, pp. 448-449.
- 31.Cf. notamment: Friedrich Johann Lorenz MEYER, *Darstellung aus Italien*, Hamburg, 1792; *Fragmente aus Paris im IV. Jahr der Französischen Republik*, 2 Bände, Hamburg, 1798; *Briefe aus der Hauptstadt und aus dem Innern Frankreichs*, Hamburg, 1803.

32.F. J. L. MEYER, *op. cit.*, 1798, t. II, pp. 215-232.

33.Cette injure fait référence à la blessure de David qui lui déformait la joue. On la retrouve dans d'autres sources et semble donc avoir été courante dans ces années-là.

34.F. J. L. MEYER, *op. cit.*, p. 215.

35.Quelques pages plus loin pourtant Meyer loue aussi l'esquisse pour le *Serment du Jeu de Paume* qu'il trouve dynamique, énergique et fort bien faite. David aurait le talent de dessiner la foule sans que le mouvement et l'expression des individus en pâtissent. (*Ibid.*, p. 228).

36.*Ibid.*, pp. 215-216.

37.*Ibid.*, pp. 229-230.

38.David lui aurait ainsi confié la clef de son atelier pour qu'il puisse admirer à loisir le *Serment des Horaces et Brutus*.

39.F. J. L. MEYER, *op. cit.*, p. 218: «Wehe dann, wenn ein Mensch mit diesem Feuerkopfe, mit dieser Glut und Einbildungskraft, in einer Periode, wo alle gereizte Leidenschaften einander im Kampfe liegen, sich in die Politik und Theilnahme an einer revolutionären Regierung versteigt. Er ist mit diesem Kopfe verloren».

40.Les auteurs allemands semblent avoir été particulièrement frappés par le projet de la statue colossale du *Peuple en Hercule assommant le fédéralisme* que David projette pour la fête du 10 août 1793. Cf. SCHNAPPER, 1989, pp. 216-217: «Le 7 novembre, il proposait de rassembler sur la place du Pont-Neuf les débris des statues royales et d'élever par-dessus « l'image du peuple géant, du Peuple français », tenant sur une main les figures de la Liberté et de l'Égalité, et de l'autre « cette massue terrible et réelle dont celle de l'Hercule ancien ne fut que le symbole. (Wildenstein, n° 666)».

41.David a en effet exprimé des réticences quant à la destruction des œuvres d'art et s'est révélé l'un des plus farouches opposants aux pillages d'œuvres d'art étrangères par les troupes révolutionnaires puis napoléoniennes.

42.F. J. L. MEYER, *op. cit.*, p. 221.

43.*Ibid.*, pp. 222-225.

44.Friedrich Johann LORENZ MEYER, *Briefe aus der Hauptstadt und aus dem Innern Frankreichs*, Hamburg, 1803, pp. 95-96.

45.*Ibid.*, p. 97.

46.*Ibid.*, p. 99.

47.*Ibid.*, p. 99.

48.Johann Friedrich REICHARDT, *Frankreich, 1794; Vertraute Briefe aus Paris*, Hambourg, 1802-1803, 1805; *Napoléon Bonaparte und das französische Volk unter seinem Consulate*, 1804. Ces lettres paraissent en France à la fin du siècle: *Un Prussien en France. En 1792, Strasbourg-Lyon-Paris. Lettres intimes de J. F. Reichardt*, traduites et annotées par A. Laquante, Perrin et cie, 1892; *Un hiver à Paris sous le Consulat, 1802-1803*, Plon, 1896. Ce texte a été réédité en une édition critique par Thierry Lentz chez Tallandier en 2002. Au moment de leur première parution, le texte de Reichardt mit un grand nombre de ses interlocuteurs dans une situation difficile. Ayant eu accès à plusieurs cercles intellectuels et politiques, il en révélait quelques traits d'une façon qui pouvait passer pour de la délation. Cf. Roland MORTIER, «Une revue germanisante sous l'Empire: *Les Archives littéraires de l'Europe* (1804-1808)», *Revue de littérature comparée*, Paris, 1er trimestre 1951.

49.J. F. REICHARDT, 1896, : «10 décembre. Le marquis de Lucchesini m'a conduit à l'audience de Mme Bonaparte. [...] En haut du grand escalier, le vestibule de forme ronde est orné d'un tableau de David. J'appellerais volontiers cette toile une caricature

magistrale de Bonaparte gravissant au galop le Saint-Bernard sur un Bucéphale» (p. 125) ; «29 janvier 1803. Une autre matinée a été consacrée à une tournée d'atelier chez David, Gérard, Isabey, Guérin. J'ai revu les *Horaces*, pour moi l'œuvre la plus réussie de David. J'y remarque une chaleur et un mouvement qui manquent à son *Brutus*, où l'imitation des maîtres italiens est trop visible. Son tableau: *Le Premier Consul gravissant le Saint-Bernard*, me plaît encore moins. Je ne puis m'empêcher de soupçonner une intention malicieuse du peintre dans cette toile mélodramatique; Bonaparte ne paraît pas s'en douter, car il fait exécuter beaucoup de copies du tableau, et veut placer l'original à l'Hôtel des Invalides» (p. 302).

50.*Ibid.*, p. 418.

51.Cf. introduction de la première édition française : «Suspecté de jacobinisme, contraint de quitter en 1794 ses fonctions de maître de chapelle du roi de Prusse, Reichardt se vit en butte à des attaques passionnées: courtisans rétrogrades, patriotes gallophobes, compositeurs rivaux, musiciens aigris par ses critiques n'épargnèrent pas l'homme officiellement dégradé. Ses lettres sur la France de 1792 résument les impressions d'un esprit cultivé séduit par Rousseau, partageant de bonne foi les préjugés et les entraînements humanitaires de la grande majorité des hommes de son époque. D'un observateur intelligent n'ayant ni l'étroitesse de vue d'une coterie, ni les antipathies de race d'un Teuton», et les auteurs de défendre ce «témoin qui aurait été un Constitutionnel, si le sort l'eût fait naître en France».

52.Johann Gottfried SEUME, *Spaziergang nach Syrakus*, Leipzig, 1803; réédité dans ses *Prosaschriften*, Darmstadt, 1974, pp. 561-562; p. 580.

53.*Europa. Eine Zeitschrift*, (éd.) Friedrich Schlegel, chez Friedrich Wilmans, Francfort/Main, 1803-1805. Edition moderne avec une postface de Ernst Behler, Stuttgart, Cotta, 1963.

54.J. G. SEUME, *op. cit.*, p. 561-562.

55.*Ibid.*, p. 562.

56.Hans Veit SCHNORR VON CAROLSFELD, «V. Kunstnachrichten, Über die letzte Kunstausstellung in Paris. Dezember 1802», *Der neue Teutsche Merkur*, 12. Stück. Dezember, 307-313.

57.*Ibid.*, p. 309.

58.Hans Veit SCHNORR VON CAROLSFELD, «Erinnerungen aus meiner artistischen Wanderschaft», *Der neue Teutsche Merkur*, Erstes Stück. Januar, pp. 6-33.

59.Carl Ludwig FERNOW, *Sitten und Kulturgemälde aus Rom*, Böttiger, Gotha, Perthes, 1802.

60.*Ibid.*, p. 220.

61.*Ibid.*, pp. 220-221.

62.*Ibid.*, p. 221.

63.Notamment Lessing pour cette différenciation poésie/peinture, et Winckelmann pour l'orientation "générale". N'oublions pas non plus que Fernow a collaboré à l'édition des œuvres complètes de Winckelmann. Ses lectures transparaissent dans cette prise de position "classique" contre la peinture française davidienne. Le choix du sujet est également critiqué au travers de cette interprétation qui concilie Winckelmann et Lessing: les scènes de meurtre privilégiées par l'école davidienne cherchant à toucher le degré suprême de l'émotion obligerait les artistes à exagérer les positions et les mouvements de leurs figures qui en deviendraient de pures grimaces. Si cela contredit en effet l'idéal de mesure et de calme winckelmannien, cela ne correspond pas non plus aux recherches de David qui a tenté dès les années 1783-1784 dans des toiles telles que *Bélisaire* et *La douleur d'Andromaque* de se rapprocher le plus possible de la mesure et de

l'intériorisation antiques, jetant ainsi un voile de Timanthes invisible sur les visages de ses figures déchirées par des souffrances intérieures.

64.C. L. FERNOW, *op cit.*, pp. 222-223.

65.*Ibid.*, p. 223.

66.Elisabeth SCHRÖTER, «Raffaalkult und Raffael-Forschung: J. D. Passavant und seine Raffael Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit», dans *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 1990, 26, pp. 303-397. Voir plus particulièrement pp. 326-328. Avant de devenir l'historien d'art, spécialiste de Raphaël, que l'on connaît, Passavant avait eu l'intention de devenir artiste. C'est ainsi qu'il fut amené à suivre l'enseignement de David en 1805.

67.Cf. A. SCHNAPPER, *op. cit.*, 1989, p. 209 : «Les Académies n'ont jamais produit que des demi-talents, disait David à Boissy d'Anglas dans la lettre citée plus haut. Ce qu'il entend par là est assez clair: l'Académie n'enseigne que la pratique de l'art, la mécanique pour reprendre le vieux mot. André Chénier se fait sans doute le porte-parole de son ami David dans le long éloge de son art qu'il publia le 24 mars 1792, à l'occasion de la commande par Louis XVI de son portrait à David. « Ce n'est point chez ceux des artistes qui ne sont qu'hommes de métier, ce n'est point dans les ateliers où les jeunes gens étudient le mécanisme de la peinture, que l'on apprend à sentir et à juger les beautés et le but de cet art divin. Une foule d'hommes sortent de là, dont la main est très capable de couvrir une toile de couleurs harmonieuses, mais dont l'esprit est incapable de concevoir un tableau » (*Supplément au Journal de Paris*, 24 mars 1792, rééd. Philippe BORDES, 1983, pp. 168-170)».

68.Cf. note précédente.

69.Johann Wolfgang GOETHE, «Vorbereitende Aufsätze», dans *Schriften zur Kunst*, Artemis Verlag Zürich, Gedenkausgabe, 1949, p. 157.

70.Johannes Heinrich MEYER, *Geschichte der Kunst*, Helmut Holtzhauer et Reiner Schlichting, (éd.) (*Schriften der Goethe-Gesellschaft*), Weimar, 1974, p. 308.

71.Cf. Wilhelm WAETZOLDT, *Deutsche Kunsthistoriker, (1921-1924)*, Berlin, 1986, t. I, pp. 264-265. On a beaucoup critiqué l'ouvrage de Waetzoldt pour sa présentation pas toujours très précise des théories artistiques des auteurs qu'il présente. Dans le cas de Friedrich Schlegel, force est de constater qu'il a résumé le fond de sa pensée avec une clarté que l'on ne trouve pas toujours dans les écrits de l'auteur lui-même.

72.Cf. en particulier Friedrich SCHLEGEL, *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom*, in: *Kritische Ausgabe der sämtlichen Werke*, Ernst Behler (éd.), Paderborn, Munich, Vienne, t. IV, pp. 240 et sq.

73.Cf. Walter BENJAMIN, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Flammarion, 1986, p. 47 : «[...] la pensée se réfléchissant elle-même dans la conscience de soi, tel est le fait fondamental dont procèdent toutes les considérations gnoséologiques de Friedrich Schlegel, et aussi pour une très large part de Novalis».

74.*Ibid.*, p. 48.

75.Nous avons déjà parlé plus haut du malentendu apparent sur les notions d'«extériorisation/intériorisation». David est certes un peintre de l'événement: son art est lié quasi «organiquement» à l'histoire contemporaine. Mais elle ne demeure pas simple illustration. Nous avons pu constater au cours de la réception de David que ces tableaux sont devenus symboles, signifiants même à part entière, de concepts idéaux. Il serait tentant de voir dans l'interprétation négative des œuvres de David par les Allemands un effet masquant de cette pensée romantique qui cacherait le contenu idéal, «auto-réflexif», d'un Brutus, un Marat ou un Léonidas aux Thermopyles. Que le référent soit

différent semble jouer un rôle plus important: la critique s'attaque à la forme d'un art qui est profondément idéal, parce que ce dernier est différent de l'idéal romantique. Il apparaît donc que la critique de la forme relève en réalité de la critique du contenu. L'idéal classique, rationaliste, athée, réflexion de la forme sur la forme, est l'objet profond du conflit, dont le discours ne formule, du côté allemand, que - de manière biaisée - la critique formelle.

76.«Le mystique conséquent ne doit pas seulement laisser en suspens la communicabilité de tout savoir, il doit carrément la nier; la logique ordinaire est trop courte pour le démontrer» (Friedrich Schlegel, cité dans BENJAMIN, *op. cit.* p. 82).

77.Le Witz est une «socialité logique», un «esprit chimique», une «génialité fragmentaire», une «faculté prophétique». Novalis le désigne comme «une irisation magique dans les sphères supérieures». «Le Witz est la manifestation, l'éclair extérieur de la fantaisie. D'où l'analogie de la mystique avec le Witz.» (Schlegel et Novalis, cités dans BENJAMIN, pp. 85-86).

78.Cf. citation de Schlegel (*Sur l'incompréhensibilité*, 387, *Jugendschriften*, II) dans BENJAMIN, *op. cit.* p.86: «L'incompréhensibilité la plus pure et la plus tenace est justement l'apanage de la science et de l'art qui visent en propre à expliquer et à faire comprendre: la philosophie et la philologie».

79.Pour Novalis, l'art est «en quelque sorte la nature se regardant, s'imitant, se formant elle-même». Cf. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 106.

80.Les auteurs en sont Louis F. L'Heritier, Henri de Latouche, Émile Deschamps et Antoine Nicolas Béraud.

81.Ludwig SCHORN, «Briefe an David über die letzte Pariser Kunstaussstellung», *Kunstblatt*, 1820, N° 19, Montag, den 6. März, pp. 73-75. Rappelons que cette revue, dont Schorn était le rédacteur, domine l'espace artistique allemand depuis sa création jusqu'à sa mort peu avant le milieu du siècle.

82.Pierre Alexandre COUPIN, «Nekrolog. Jacques-Louis David», *Kunstblatt*, 1827 (N° 33, 23 avril, pp. 129-131); (n° 34, 26 avril, pp. 133-135); (n° 36, 3. Mai, pp. 141-143).

83.*Id.* COUPIN, „Mars und Venus. Neuestes Gemälde von David“, in: *Kunstblatt*, N° 57, Donnerstag, den 15. Juli, pp. 225-227. Coupin fait véritablement l'apologie d'un art de la raison : les *Sabines* incarneraient la perfection de la forme idéale, où la nature serait prise comme «type pur». Il admire donc le caractère aristotélicien et abstrait de l'œuvre et ne cherche pas à être transcendé dans son être, mais à jouir d'une satisfaction toute intellectuelle.

84.Carl BUCHNER, «Ueber Malerey, ihre Bedeutung, ihren Zweck, ihre Mittel», *Kunstblatt*, N° 64, 11 août 1828, pp. 253-255.

85.Athanase de RACZYNSKI, *Histoire de l'art moderne en Allemagne*, Paris, chez Jules Renouard, t. I, 1836, p.72.

86.*Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1852.

RÉSUMÉS

Le regard que les auteurs allemands portent sur David se distingue du regard français : si l'importance du « révolutionnaire » occupe aussi les Français, il est perçu outre-Rhin comme une manifestation éminemment française, résultant de la philosophie des Lumières et correspondant à un trait psychologique national. C'est ainsi que David, peintre de la Révolution, va devenir une figure emblématique, à partir de laquelle se développe et se construit en Allemagne un certain discours sur l'art français dont la permanence s'observe jusque dans les premières décennies du XX^e siècle. David devient ainsi le représentant, non seulement de la France, mais des idées des Lumières, de la Révolution et de l'art moderne contre lesquelles se profile une certaine idée de l'art et de l'identité allemands.

David as a Revolutionary Painter : through the German Eye. The German view of Jacques-Louis David's art is perceptibly different from the French perception: if the « revolutionary » aspect interests also in France, it is perceived in Germany as a typical emanation of French Enlightenment Philosophy and a characteristic aspect of national psychology. David, as the Painter of the Revolution, becomes therefore an emblematical figure of French art and philosophy, on which, to a large extent, is found and constructed the German discourse on French art, which lasts until the first decades of the 20th century. David becomes thus the representative, not only of France, but also of the ideas of Enlightenment and the Revolution and of modern art against which a certain idea of German art and identity has progressively been elaborated.

INDEX

Mots-clés : Allemagne, Romantisme, David, mythe, transferts culturels

AUTEUR

FRANCE NERLICH

Docteur en Histoire de l'art, chargée de recherches, Centre allemand d'Histoire de l'art,
8-10 place des Victoires 75002 Paris